



# **VIII Congreso Internacional de Geografía de América Latina**

## **REVISANDO PARADIGMAS CREANDO ALIANZAS**



**Universidad Complutense de Madrid**

**Facultad de Geografía e Historia**

**15-20 septiembre 2014**

**[www.ageal.es](http://www.ageal.es)**

**COORDINA: COMISIÓN CIENTÍFICO-ORGANIZADORA**

**José Carpio Martín (Universidad Complutense de Madrid)**

**Francisco Cebrián Abellán (Universidad de Castilla-La Mancha)**

**M<sup>a</sup> del Carmen Mínguez García (Universidad Complutense de Madrid)**

**Oscar González Quiroz (Universidad de Alcalá/Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua-León)**

**© de los textos e ilustraciones: Los Autores**

**© de la edición: AGE-Grupo América Latina**

**1<sup>a</sup>ed. Tirada: 250 ejemplares**

**I.S.B.N: 978-84-617-1632-6**

**D.L.: M-25486-2014**

**Diseño de la cubierta: Gustavo Romanillos Arroyo**

**Diseño y maquetación: Oscar González Quiroz**

## COMITÉ CIENTÍFICO

---

**Carlos Alberto Abalerón Vélez**  
**Héctor Luis Adriani**  
**Juan Miguel Albertos Puebla**  
**Francisco Javier Antón Burgos**  
**Heriberto Cairo Carou**  
**Esther Campo García**  
**Hildegardo Córdova Aguilar**  
**Miroslawa Czerny**  
**Carmen Delgado Viñas**  
**Gloria Fernández Mayorales**  
**Montserrat Gómez Delgado**  
**Miquel Grimalt Gelabert**  
**Agustín Hernández Aja**  
**Rosa Jorda Borrel**  
**Juan Antonio Márquez Domínguez**  
**Javier Martín Vide**  
**José Omar Moncada Maya**  
**Julián Mora Aliseda**  
**Rosario Navalón García**  
**Nicolás Ortega Cantero**  
**Juan Ignacio Plaza**  
**Pedro Requés Velasco**  
**Vicente Rodríguez Rodríguez**  
**Asunción Romero Díaz**  
**Onofre Ruyán Salamanca**  
**Carlos Suárez Plascencia**  
**Emilia Maria Tonda Monllor**

17. EL PATRIMONIO CULTURAL URBANO ARQUITECTÓNICO: PERSPECTIVAS Y OPORTUNIDADES PARA SU CONTRIBUCIÓN EN LA RECUPERACIÓN SOCIAL Y EL DESARROLLO LOCAL DE MICHOACÁN. ....	640
18. ¿POR QUÉ VIVIR EN EL CENTRO HISTÓRICO? MOTIVOS DE PERMANENCIA DESDE LA PERCEPCIÓN DE LOS HABITANTES. ....	657
19. LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO URBANO EN LAS CIUDADES HISTÓRICAS. EL CENTRO DE SAN LUIS POTOSÍ.....	672
20. ESTRATEGIAS DE RESILIENCIA URBANA DESARROLLADAS POR HABITANTES DE CASAS PATIO EN CÓRDOBA (ESPAÑA). ....	682
21. REVALORIZACIÓN PATRIMONIAL DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE SAN MIGUEL DE ALLENDE (1985-2010). ....	703
22. A REPRODUÇÃO SOCIOESPACIAL DA AVENIDA LUIS VIANA FILHO (AV. PARALELA) EM SALVADOR-BAHIA. ....	716
23. LOS MUNDOS DE LA POBREZA: CONTRASTES Y ALTERNATIVAS DE INCLUSIÓN SOCIAL EN CARTAGENA DE INDIAS. ....	730
24. LA VALORACIÓN DE LA RESILIENCIA TURÍSTICA EN LA CIUDAD DE MORELIA, MÉXICO: EL REPLANTEAMIENTO DE UN MODELO EN TIEMPOS DE CRISIS.....	744
25. “LEGALIDAD Y DESEQUILIBRIOS TERRITORIALES. LA LUCHA CIUDADANA DEL PARLAMENTO DE COLONIAS DE LA ZONA METROPOLITANA DE GUADALAJARA”.....	763
26. POPULAÇÕES QUILOMBOLAS DO VALE DO RIBEIRA PAULISTA: ENTRE O URBANO E O RURAL. ....	775
27. GEOGRAFÍA, CARTOGRAFÍA Y ETNOLOGÍA EN EL ALTO AMAZONAS. CONTRASTES ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XXI. ....	791
28. CONVERSACIONES CON EL PAISAJE EN EL HUMEDAL DE COSLADA. TERCEROS PAISAJES ENTRE AMÉRICA Y EUROPA.....	805
29. SIMBIOSIS VIÇOSA+ARANJUEZ: UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA ENTRE ESTUDIANTES BRASILEÑOS Y ESPAÑOLES DE BELLAS ARTES Y ARQUITECTURA.....	824

### **EJE III. PROCESOS SOCIALES Y ECONÓMICOS, Y TERRITORIALES EN AMÉRICA LATINA: ACTORES, ESCALAS.**

1. ¿ESTÁ COLOMBIA PREPARADA PARA EL POSCONFLICTO?.....	840
2. LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO INSULAR DE SAN ANDRES, A PARTIR DE LA CONFIGURACIÓN DEL POBLAMIENTO EN EL PERIODO 1953 – 2008. ....	850
3. A AMAZÔNIA SUL-OCIDENTAL E AS RELAÇÕES DE PODER NA TRÍPLICE FRONTEIRA ACRIANA: OS TORTUOSOS CAMINHOS DA INTEGRAÇÃO REGIONAL.....	867



## 28. CONVERSACIONES CON EL PAISAJE EN EL HUMEDAL DE COSLADA. TERCEROS PAISAJES ENTRE AMÉRICA Y EUROPA.

**Marta Linaza Iglesias**

Facultad de Bellas Artes. CES Felipe II-UCM

*mlinaza@ucm.es*

**Javier Mañero Rodicio**

Facultad de Bellas Artes. CES Felipe II-UCM

*jmanero@ucm.es*

### RESUMEN

El Humedal de Coslada es un pequeño espacio natural salvado *in extremis* de los desarrollos urbanísticos de la periferia madrileña. Este tipo de enclaves rescatados o dejados al margen de la lógica economicista aplicada al territorio, han sido calificados como terceros paisajes, un concepto entre geográfico y político que venimos utilizando en diversas actuaciones artísticas asociadas a nuestra docencia en Bellas Artes. El presente texto se aplica a presentar algunas de estas experiencias artístico-docentes, así como la teoría y las prácticas artísticas de referencia, poniendo de relieve su clara convergencia con nociones propias de la Geografía. Hemos, en primer lugar, caracterizado algunas de las citadas experiencias como Arte público o bien Arte y naturaleza, destacando el uso que se ha hecho en ellas de la noción de territorio y las metodologías de aproximación al mismo. A continuación se ha trazado un recorrido transversal por las prácticas artísticas del arte contemporáneo que nos han servido de referencia y que tienen una clara raigambre geográfica: desde las diversas apropiaciones simbólicas del mapa, hasta los trabajos implicados físicamente en el terreno, destacando las poéticas centradas en el caminar, como paradigma de lo geográfico en el arte. Finalmente, tras exponer la teoría del Tercer paisaje (Clement), presentamos en relación a ella, la propuesta que da título al texto: *Conversaciones con el paisaje en el Humedal de Coslada*, como ejemplo de actuación sobre un espacio indeciso y como experiencia a contrastar con otras equivalentes en ámbitos universitarios latinoamericanos.

**Palabras claves:** Arte y naturaleza, Arte público, Tercer paisaje, El caminar, Territorio, Mapa, Geografía, Universidad.

---

### INTRODUCCIÓN

“Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes.”(Lippard)

La presente comunicación se refiere, en especial, a una actuación artística en un territorio complejo, en la periferia de Madrid, muy representativo de la desmesurada urbanización del paisaje y que formulamos en este foro como posibilidad para una experiencia artística del Tercer paisaje en un colectivo universitario de Latinoamérica, aplicando los mismos términos de trabajo.

Esta experiencia artístico-docente, como otras que la precedieron y de las que también daremos noticia aquí, se hizo siguiendo un método de trabajo e investigación que venimos desarrollando desde el CES Felipe II, un centro adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, a lo largo de años. Estas actividades han sido promovidas desde las asignaturas de Escultura de 2º ciclo de la Licenciatura en Bellas Artes, de forma transversal e integrando varias áreas de conocimiento. En todos los casos se han articulado en torno a las nociones de arte y territorio.

Precisamente, al margen del comentado proyecto de colaboración latinoamericana, nuestro interés por participar en este congreso, en un congreso de geógrafos, radica en que nos ofrece la ocasión de activar nuevos contextos para las actividades artístico-docentes señaladas. Potenciar para ellas su condición de acontecimientos insertos en el territorio y poner palabras a su dimensión geográfica.

### **ARTE, DOCENCIA Y TERRITORIO**

Como docentes universitarios uno de los recursos más importantes que manejamos es abordar con nuestros alumnos cada año un proceso de trabajo fuera del aula, pues entendemos que en esas salidas se produce cierta disolución de la distancia entre el arte y la vida, entre el arte y otras disciplinas. La enseñanza artística superior y muy especialmente la vinculada a la escultura, tiende cada vez más ello, a desarrollarse en el exterior, un exterior físico o virtual, pero que supone sacar el arte de su espacio autónomo, en nuestro caso del aula-taller. Y al salir, de no querido, encontramos ese mundo de la vida en su versión extensa y su condición material. Es decir, el territorio tanto en sus aspectos urbanísticos y paisajísticos como humanos.

Ello, no obstante, debe ser considerado como una continuación del trabajo desarrollado en el aula-taller, es decir, como actividad académica con una continuidad en el tiempo y en el espacio real. No se trata sólo de observar el natural para representarlo, sino de explorar el territorio, para construir una mirada, descifrando determinados códigos y afrontar estas prácticas como métodos de conocimiento y herramientas de percepción del mundo. El contacto físico es fundamental en la relación que une al artista a la materia, entendida en este caso como parte de la geografía; si, por ejemplo, nos hemos ocupado de la cantera y hemos vinculado alguno de los proyectos a ella, no ha sido sólo por ser el lugar de procedencia de la piedra, materia que recibimos cubizada en camiones y que trabajamos en el taller, sino para pensar en ella como parte del paisaje, en términos de geología.

“Interrogarse sobre el paisaje significa, todavía hoy, interrogarse sobre el significado del mundo. (...) El paisaje es, quizá, el único concepto moderno capaz de referirse a algo y, a la vez, a la descripción de ese mismo algo. El término remite tanto a una porción del territorio como a su imagen, a su representación artística y, también, científica. Esto lo convierte en un concepto escurridizo, pero fascinante” (Minca, 2008: 209)

## Arte público. La ciudad

(Fig. 1) Una vez fuera puede, además, haber orientaciones diversas, modos diferenciados de establecerse como artistas en el territorio. En unas ocasiones a través del concepto de arte público, concepto actualizado que implica un sentido crítico antes que ornamental. Desde nuestro centro hemos organizado, en colaboración con las autoridades del municipio que nos acoge, diversas intervenciones dirigidas al espacio público de Aranjuez.

**Figura 1.** a) *Construyendo mí espacio*, Sandra Satín. Muestra de arte público MAPA 2; b) *Casa de madera (construir, habitar, quemar)* Actividad artística en espacios públicos urbanos.



Destacan, entre ellas, tres ediciones, hasta el momento, de *MAPA, (I a III) Muestra de Arte Público de Aranjuez*, certamen con formato de Concurso de proyectos y Jornadas sobre Arte público asociadas, cuyas ponencias fueron publicadas junto al catálogo de la muestra correspondiente. El límite geográfico de estas convocatorias fue siempre la ciudad de Aranjuez, incluyendo tanto su núcleo histórico-artístico como sus suburbios y alrededores. Entre la diversidad de propuestas de estudiantes de arte, pues a ellos iban dirigidas las convocatorias, la idea de mapa, de recorrido, y de descubrimiento o desplazamiento de territorios, las visiones geográficas del ámbito de trabajo propuesto, siempre fueron frecuentes y estuvieron en la intencionalidad de la propuesta, tal como indica el propio acrónimo del certamen. Trabajos sobre el territorio que siempre, inevitablemente, apareció problematizado por las aproximaciones artístico-críticas a sus contenidos humanos. Cabe citar aun otras actividades que implicaron, y se implicaron, en el territorio geográfico y cultural del que formamos parte como, especialmente, el proyecto anual *Artefactos del Carnaval* una colaboración escultórica y performativa con tales eventos festivos, o *Casa de Madera (construir, habitar, quemar)*. Son, todos ellos, trabajos que nos han permitido establecer diálogos muy fructíferos con el entorno, a la vez que han colmado de sentido el papel del arte en un contexto inmediato. Nos parece importante salir de la Universidad para mostrar lo que allí se hace, para experimentar lo que solo la realidad puede aportar.

## Arte y naturaleza. El paisaje

La otra orientación que damos a nuestro salir del aula “a hacer arte fuera!” es más propiamente escultórica, aunque claro, de esa escultura en el campo expandido que tan admirablemente describió Rosalind Krauss. Salimos al paisaje y a la tierra. A los montes pedregosos de Segovia para dibujar caballos, a las canteras de Calatorao para saber hasta qué punto la piedra es piedra, a los huertos de los pueblos para remover la tierra y hablar con ella, a las bellas dehesas de Cáceres para impregnarnos de su ecología y comentarla con obras breves y efímeras.

Tal vez el hecho de que Aranjuez haya sido distinguido como Paisaje Cultural Patrimonio de la Humanidad desde 2001, ha provocado en nuestro modo de pensar el mundo y de enseñar el arte cierto interés por el tema del paisaje. Tema que además ha llegado a convertirse en uno de los ejes de interés de la escultura contemporánea: “Se afirma que el patrimonio no incluye sólo la herencia de cada pueblo, las expresiones “muertas” de su cultura –sitios arqueológicos, arquitectura colonial, objetos antiguos en desuso-, sino también los bienes actuales, visibles e invisibles -nuevas artesanías, lenguas, conocimientos, tradiciones-” (García Canclini, 1999).

### *Paisajes paralelos*

(Fig. 2) *Conversaciones con el paisaje en el Humedal de Coslada*, la actuación que titula nuestra ponencia y será presentada en detalle para cerrarla, es una secuencia más de un proceso de trabajo en el paisaje, que comenzó con el proyecto *Paisajes paralelos*, llevado a cabo en un huerto en desuso de un pequeño pueblo castellano, donde se propuso establecer el diálogo con la tierra, al modo del labrador, con sus herramientas, con sus gestos; también se orientaba a la idea de habitar la tierra, sugiriendo así cierta vecindad con el mundo animal. Existía claramente un carácter político del territorio propuesto, localizado en una zona abandonada que podría ser tan fértil para el cultivo, como lo fue esos días para el arte. Morir sin relato, parecía el destino que estaba esperando a esta como a tantas zonas rurales en España.

**Figura 2.** a, b) *Conversaciones en la tierra*, c) *Nido*. Dos de las obras realizadas en Paisajes paralelos, actividad de arte y paisaje desarrollada en Valdesimonte (Segovia), 2010.





“Salvando algunos estupendos trabajos en el campo de la fotografía documental (en el sentido más clásico de la palabra), la ausencia de ficciones - ya tomen éstas forma de dibujos, pinturas, esculturas, performances o video-instalaciones- que versen sobre el abandono rural, sobre la vida, preocupaciones, deseos y desvelos de los últimos habitantes de muchos pueblos, es más bien notoria”. (Viñas, 2010)

#### *Conversaciones con el paisaje.*

(Fig. 3) Para la siguiente propuesta llevamos un poco más allá la idea de diálogo con el paisaje y, titulando al proyecto *Conversaciones con el paisaje*, propusimos a los artistas alumnos utilizar una de las preposiciones en su proyecto, de modo que la obra hiciera referencia precisa a esa localización: conversaciones sin la tierra, conversaciones bajo la tierra, conversaciones contra la tierra, etc. Se trataba de crear más bien un lugar desde donde pensar la geografía en todos sus matices, que una obra completa y cerrada. Es decir, contemplábamos la posibilidad de que la pieza fuera ocupada. Más que esculturas lo que se pretendía era fabricar situaciones que concedían al paisaje y a la tierra la capacidad de activarse; con sus intervenciones dotaban al territorio de un carácter hasta ese momento invisible, sin duda es uno de los atributos del arte.

En este caso el lugar era una dehesa ganadera de Extremadura, con mucha vegetación, agua, animales y con unas dimensiones en la zona de localización del trabajo amplísimas, mucho mayores que el huerto. Era una propiedad privada que se nos cedió para llevar a cabo las intervenciones. Algunos de los títulos de las obras son muy significativos de la orientación que adquirió el trabajo: *Descanso simétrico, conversaciones contra la tierra; Rizoma neuroterrenal, conversación de la tierra; Un asunto pintoresco, conversación tras la tierra; Homenaje, conversación a la tierra; Platón laberinto, conversación según la tierra; Depositar el agua, conversación por la tierra*; etc.

“El artista trata de proponernos una mirada de asombro ante algo habitual... Es otro modo de situarse no para resistir, sino más bien para intranquilizar, para desacomodar las relaciones entre figuras con las que nos vinculan diariamente los medios. Casi todas las artes, como la literatura también, son narrativas. Pero quizá la novedad es que hoy no pedimos como artistas, espectadores o lectores que sean narrativas, que conduzcan a un desenlace claro. El gusto de los contemporáneos es que nos ofrezcan varios desenlaces inciertos” (García, 2011: 241)

**Figura 3.** a) *Depositar el agua, conversación por la tierra*; b) *Coser, tirar, abrir. Conversación hasta la tierra*. c) Acción artística de Evaristo Bellotti. Tres de las piezas desarrolladas en *Conversaciones con el paisaje*, Cáceres, 2012.



Aquí es obligado decir que este tipo de proyectos precisarían de algún tipo de financiación y que nunca ha habido recursos para su desarrollo. Únicamente se han visto arrojados por la cesión temporal de los terrenos (los tres días de trabajo) y toda la documentación generada (eran intervenciones efímeras que necesariamente había que documentar) ha sido costeada por el propio equipo de investigación. Los resultados y conclusiones que se han generado con toda esta experimentación nos han parecido de gran alcance. Es por ello que hemos querido traerlos a este congreso en la idea de proponer un acercamiento a la geografía desde otras perspectivas y de compartir modelos de reflexión fructíferos.

### ARTE Y GEOGRAFÍA

Creemos ahora necesario, una vez descritas esta serie de actividades artístico-docentes que, en tanto vinculan arte y geografía, dan sentido a nuestra presencia en este foro, determinar las condiciones teóricas que las sustentan y los referentes artísticos obligados de las mismas. Y, aun siendo esto metodológicamente obligado en relación a nuestras propias actuaciones, queríamos con ello ir más allá de una adscripción territorial específica, y servimos de este desarrollo teórico para aproximar al ámbito disciplinar de la Geografía distintas teorías y experiencias derivadas de la aproximación del arte de hoy al territorio. Hablar ahora sin más de Arte y Geografía. Lo haremos teniendo en cuenta algunas aproximaciones descriptivas o representacionales, pero, sobre todo, aquellas que, como las experiencias descritas, se implican física y conceptualmente en el territorio, en su extensión, su topografía y su realidad humana.

## Mapas

(Fig. 4) Hay que comenzar, en todo caso, por la geografía y sus representaciones. La representación geográfica por excelencia, la cartografía, tiene una componente artística ineludible, cuya tradición ornamental en grandes ciclos murales o colecciones bibliográficas, estuvo vinculada no solo a la ciencia sino también al poder y a la posesión simbólica de lo representado. El imaginario despertado por los mapas fue y es inacabable como mostraba *Atlas*, la exposición propuesta en 2010 por Didi-Huberman en las salas del MNACRS (Didi-Huberman, 2011). Desde el atlas geográfico recortado y manipulado por el joven Rimbaud a los mapas psicoanalíticos que Kuitka dibuja sobre colchones (pasando por el célebre mapamundi adaptado al surrealismo, el *Atlas* de Marcel Broodthaers y tantos otros) el arte moderno ha utilizado esta emblemática producción de la ciencia geográfica para generar desde ella desplazamientos de la idea de mundo, en tanto territorio físico y al tiempo imaginado.

**Figura 4.** a) Alighiero Boetti, *Mappa* 1979; b) “*Le monde au temps des surréalistes*”. *Variétés. Le Surréalisme en 1929*, p. 26-27. Cartografías en el arte del siglo XX.



La literalidad geográfica en las producciones artísticas, y concretamente la del mapa, puede valorarse en dos autores. En primer lugar desde la representación del mapa. Los insistentes tapices mapamundi de Alighiero Boetti, piezas de gran belleza ornamental que recuerdan sus precedentes renacentistas y barrocos, hablan de los constantes e irrelevantes cambios del mapa político frente a la lenta y definitiva confección de su propia representación por artesanos depositarios de una tradición milenaria. O manda hacer tapices que consignan los nombres de los mil ríos más largos del mundo.

Dennis Oppenheim, por el contrario, usa el mapa, no lo representa, lo usa tanto en su metodología de trabajo como en la exposición documental de sus proyectos:

“Una gran parte de mi proceso mental preliminar se hace viendo mapas topográficos y mapas aéreos y, después, recogiendo datos meteorológicos. Posteriormente llevo todo esto conmigo al “estudio” terrestre. (...) Durante este proceso ocurren cosas interesantes: así, las ideas grandiosas se te pueden ocurrir mientras contemplas las grandes

zonas en los mapas, y después resulta que son difíciles de llevar a cabo; por esto se desarrolla una relación ardua con el terreno”. (Raquejo, 2003: 104)

## Estampas

Naturalmente, además de la apropiación del mapa, el arte ha generado otras formas de representar lo geográfico, baste recordar la pasión de artistas y público por los paisajes y los tipos exóticos, a lo largo de la historia, pero singularmente en el siglo romántico. Los hielos del Ártico, las tormentas en los Alpes o en el mar, la noche y los reflejos lunares, la aurora boreal. O bien, la imagen de otros pueblos, sus tipos, razas, vestidos, trabajo. Las ciencias, que iban un paso a continuación de la ocupación colonialista, mostraron a través de las revistas ilustradas y las exposiciones universales un mundo diverso y nuevo que tuvo su correlato en el imaginario artístico.

## Trabajos

(Fig. 5) Volvamos, sin embargo, a tiempos más próximos. El uso que de los mapas hacía Dennis Oppenheim no es nada excepcional en la escena reciente del arte. Este artista norteamericano señalaba los desajustes surgidos entre el registro cartográfico y su aplicación al territorio, y la acción artística sobre el mismo. Parece recordar con ello la célebre fábula borgiana del emperador y su obsesión por que la representación y lo representado coincidan; aunque se trate del mundo entero. También la discusión posmoderna sobre si el mapa es el territorio: fuera de él, como del lenguaje, nada se manifiesta.

**Figura 5.** a) Dennis Oppenheim *Highway 20*; b) Michael Heizer, *Double Negative* (*Second Displacement*) Nevada (USA) 1970; c) Líneas Nazca. Pompa Ingenio, Perú, 300 a.C. – 600 d.C. La intervención sobre el territorio.



Pero el mapa del imperio, el lenguaje que expresa el mundo, acaba siempre suplantándolo al establecer su representación de una vez por todas. Por ello antes o después acaba, como en la fábula, hecho jirones. Por ello los artistas que han trabajado el territorio, los artistas del Land Art y los Earthworks, los environments, las poéticas del caminar, se han valido de los mapas pero para bucear debajo de ellos. Hallar nuevas geografías. Reencontrándose con lo primigenio, con el cielo estrellado



y con el tiempo geológico y precultural. Trazando límites donde no puede haberlos, en los desiertos, o bien señalando el absurdo de los límites del mapa establecido. Destacando los otros posibles mapas, los de Nazca y otras culturas en las que la separación entre lo representado y su objeto no es neta.

Estos artistas trabajan en la tierra y trabajan contra el mapa, precisamente porque entienden que el arte ha de tener su lugar (en realidad fuera de la modernidad y su autonomía siempre lo tuvo) El arte tiene que constituirse como Lugar (Site), su territorio específico, que genere dialécticamente su propio No lugar (Non site), su territorio intercambiable: lo que la galería muestra, lo que el espectador atesora al imaginar lo que sucedió. Porque el arte ha de ocurrir, suceder, y desaparecer, ese es su lugar y su tiempo. Se postula como nuevo mapa entregado a la entropía del territorio, de la erosión. Y lo que queda ya no es ni su representación, es solo su documentación.

El territorio y sus geografías ya no son para el arte objeto de representación, han de constituirse en descubrimiento, en desplazamiento respecto a la fría cartografía, el nuevo territorio pensado por los artistas de la tierra y el paisaje –y aquí se incluyen con perfecta propiedad las actividades artístico-docentes antes comentadas- resurge sublimado, esencializado, sexualizado o simplemente reconocido en su dimensión entrópica. Se carga, atreviéndonos a opinar contra Susan Sontag, de significados.

## **CAMINAR Y PSICOGEOGRAFÍA**

Así pues, la idea de territorio y el uso de nociones e instrumentos ofrecidos por la ciencia geográfica –también por la ecología, la arqueología o la geología- determinó actitudes artísticas muy relevantes, como las indicadas, generalmente encuadradas en ese cajón de sastre llamado finalmente Land Art que contendría todas las prácticas artísticas procesuales asociadas al exterior no urbano. Pero dentro de tales prácticas resalta a nuestro entender una cuya raigambre geográfica es muy básica y por ello más intensa. Indudablemente, desde un punto de vista contemporáneo, la práctica que mejor vincularía arte y geografía es la del viaje y su manifestación más específica, el caminar.

### **Caminar, pensar**

Es común a la amplia poética existente, y ya muy antigua, asociada al caminar, considerar la entrega sincera de quien quiera considerarse caminante, al albur del suceso siempre nuevo que tal actividad depara. Caminar es descubrir, estar disponible, como los antiguos descubridores y los exploradores, o como los cartógrafos y agrimensores de que nos hablan los escritores, quienes, no obstante, ya sabían que, efectivamente, el mapa tiende a suplantar al territorio, porque solo lo imaginado puede ser habitado. Desde Aristóteles y su peripatético filosofar, muchos se han ocupado del caminar y su beneficiosa acción sobre el pensar: el caminar como metáfora y al mismo tiempo propedéutica del pensamiento. Sin embargo, aunque no ha sido infrecuente la representación del caminar en el arte, es muy reciente el establecimiento efectivo de un vínculo similar entre el caminar y el arte, considerarlo como actividad en sí misma artística, generadora de arte.

## Caminar por la ciudad

(Fig. 6) O tal vez no tan reciente. Los dadaístas de París, después surrealistas, proponían “Excursiones y visitas dada” a lugares que “no tenían realmente razón de existir”: ni pintorescos, ni históricos, ni artísticos: una nueva geografía a-cultural de París. Estas experiencias tuvieron también su versión no urbana cuando eligieron al azar sobre el mapa una localidad, Blois, para iniciar desde allí un periplo sin objetivo alguno hasta una localidad próxima. Nacen así las *Deambulaciones*, consistentes según Breton y ya en su versión plenamente surrealista, en “conseguir, mediante el caminar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio” (Parinaud 1969, 84) Una práctica plenamente surrealista: un verdadero automatismo geográfico.

**Figura 6.** a) Pasquín de: *Excursions et visites Dada*. A propuesta de André Breton se inicia en abril de 1921 un programa de excursiones a lugares “voluntariamente irrisorios”.; b) Manifestación Dada en Saint-Julien-le Pauvre; c) *Guide psychogeographique de Paris*, 1957, Guy Debord. Deambulaciones y derivas.



Otra geografía, la interior, perder el norte para encontrar el centro. *Psicogeografía* en términos de sus sucesores naturales, los situacionistas, para quienes la ciudad, el urbanismo, debía integrarse en la vida y el imaginario de cada cual como deriva: generar mediante el deambular desinteresado pero emocionalmente marcado, la geografía que a cada cual conviene. Aunque conocida conviene recordar la noción original de *Deriva* propuesta por Guy Debord así como su ineludible vínculo geográfico: “(...) la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica (...)” (Debord 1999) Así, París se reduce a determinadas zonas y red de conexiones significativas, porque la ciudad no es para la función productiva: “Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden.” (Debord 1999) En cuanto a la metodología geográfica del caminar urbano que el situacionismo proponía, Debord la indica con claridad tanto en sus términos geográficos como psíquicos y políticos:

“Debe utilizarse el análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, y completarse con el método psicogeográfico y debe definirse al mismo tiempo el terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social.” (Debord, 1999)

### **Caminar por la mente**

(Fig. 7) Queríamos ahora proponer ahora una ilustración de las sinergias Arte-Geografía surgida de nuestros talleres artísticos universitarios, aunque no encuadrada en los programas arriba presentados. Se trata de *Deriva subterránea*, una pieza de Diego Encinas producida este mismo año que aplica al arte urbano un sentido entre surrealista y situacionista, donde el dispositivo psicogeográfico se despliega muy poéticamente. Dejaremos que sea Sigmund Freud quien la presente:

“Habiendo superado la concepción errónea de que el olvido, tan corriente para nosotros, significa la destrucción o aniquilación del resto mnemónico, nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad. (...) Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistiesen todas las anteriores.” (Freud, 1984: 12)

Este célebre símil entre mente/subconsciente, y Roma y su insondable pasado se aplica con precisión a algunos de los aspectos tratados por Encinas en su propuesta: un viaje geográfico entre lo real y lo metafórico al “subconsciente” de la ciudad. Tres recorridos recogidos videográficamente y presentados simultáneamente, iniciados con el tránsito de la luz del exterior a la tiniebla del subterráneo, dando paso a una deriva inevitable y desorientada, de una oscuridad iniciática, que tras una completa pérdida termina recuperando la luz al salir a un exterior imprevisible. Geografía automatista, pues esos recorridos subterráneos de inicio conocido pero destino inesperado, se intentan posteriormente reconstruir para después realizarlos nuevamente pero ahora por las calles, en el mundo consciente de la luz y la vida, registrando su bullicio, tan diverso de lo que se encuentra justamente abajo. Un caminar prestigioso como el malogrado de Orfeo tratando de robar a Euridice de las tinieblas (*Che farò senza Euridice*) o el de Perséphone a caballo entre el Hades y la Primavera. Recorrer los bordes es ya, en realidad, ampliar el territorio.

**Figura 7.** *Deriva subterránea.* Diego Encinas, 2014. Tres derivas (subterráneas y de superficie) en Madrid. Video, proyección simultánea.



### **Caminar por el campo**

(Fig. 8) Debord pensaba que la deriva solo tenía sentido en la ciudad, que el campo no depara situaciones de interés psicogeográfico. Sin embargo, como es conocido, algunas de las más interesantes propuestas artísticas, ya históricas, basadas en el caminar como nuevo reconocimiento del territorio, han trascendido en los espacios abiertos. “Realicé un paseo que trataba de la geometría, de la distancia y del tiempo: 1000 millas en 1000 horas. He caminado desde el nacimiento de un río hasta el nacimiento de otro” (en Raquejo, 2003: 114) Richard Long, quien esto afirma y el más célebre caminante del arte contemporáneo, traza sus líneas y círculos, sus esculturas, con su propio caminar, dibuja sobre el propio territorio mapas sobre los mapas que ya había, sobre los pasos de otros: “Soy consciente de la presencia de otras personas, de viajeros anteriores. Los dibujos que camino y las huellas que dejo son una capa sobre miles de capas de caminos entrecruzados.” (en Raquejo, 2003: 114).

Ningún caminante tan persistente como Long, pero infinidad de obras puntuales con el caminar como vehículo para recalificar el paisaje: Walter de Maria y sus líneas y círculos en el desierto, no trazados con la huellas de sus pies pero si producto de la actividad meditativa del caminante. Y el territorio, Dennis Oppenheim y sus círculos horarios. Pero desde la perspectiva geográfica que estamos proponiendo hay que reparar en Robert Smithson, que no es exactamente un caminante sino un viajero empeñado en que cada lugar donde pone el pie sea un descubrimiento que hay que cartografiar. Qué duda cabe que Passaic ya estaba ahí, un territorio en retirada junto a su deterioro postindustrial, pero fue Smithson quien catalogó y documento sus monumentos como ruinas inversas, descubriendo al recorrerlo la extraña fuerza simbólica de su destino entrópico. Y, como en Passaic, se dirigirá a Mono Lake, un lago salado evaporado, inexistente, y así trabaja sobre la idea de un mapa que, al fin, “explicaba cómo llegar a ninguna parte” O viajará al Yucatan para, mediante desplazamientos de espejos, tener constancia simultáneamente del



transcurrir del tiempo en el cielo y en la tierra: un paisaje simétrico. Crea también, como otros artistas del momento, estructuras que como *Spiral Jetty* generan ya por su tamaño un nuevo accidente geográfico, que puede recorrerse y así multiplicar su actividad simbólica: caminar la espiral, como demuestra en el célebre film asociado a la obra, es caminar el laberinto del mundo.

## UN MUNDO CERCADO. PENSAR LOS LÍMITES

El caminar de Long y la exploración de Smithson hacia 1970 parecen confiar plenamente en que su acción amplía el territorio, es un caminar franco, en un mundo aún sin concluir. Pero hoy ni el arte ni, creemos, tampoco la geografía, trabajan con la hipótesis del territorio ignoto, sino, más bien, de parcelas y lindes que el progreso y la cultura han descuidado o abandonado momentáneamente. De los resquicios, los intersticios. Es, probablemente, la poética del límite lo que mejor defina las actuaciones de arte y geografía más próximas. Habitar los límites “Considerar los límites como un grosor y no como un trazo” (Clément, 2007) Lo veíamos en *Deriva subterránea*, cuyos referentes surrealistas y situacionistas se hacen más comprensibles hoy que el esencialismo de las actividades procesuales de los clásicos del Land Art: la tensión de la pieza no está en nuevos territorios, sino en el filo de la luz y la oscuridad que descubre en la ciudad familiar.

**Figura 8.** a) Richard Long *Cerne Abbas Walk* 1975; b) Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972; c) Robert Smithson observa la construcción de su *Spiral Jetty*. Salt Lake, Utah, 1970.



## La condición de periferia

(Fig. 9) Efectivamente, frente al intenso romanticismo y culto a lo sublime de las prácticas paisajísticas arriba indicadas, hubo y hay un caminar que no explora los desiertos, y, como *Deriva subterránea*, ha preferido recalificar el espacio urbano: Pistoletto paseando su globo terráqueo de periódicos, Sophie Calle siguiendo y haciéndose seguir por las calles, Mona Hatoum arrastrando las botas racistas, Gabriel Orozco recorriendo la ciudad con su bola de Sísifo, etc. Indudablemente este tipo de acción sobre el territorio urbano, que inevitablemente genera una tensión política al tiempo que estética, se aproxima más a la idea de límite.

Otras acciones, sin embargo, ya cronológicamente muy próximas, lo ocupan plenamente y con ello, como los situacionistas, aluden inevitablemente al componente geográfico. Nos referimos, por ejemplo, a *London Orbital* de Iain Sinclair que en 2002 recorre la vía de circunvalación de Londres, unos 400 Kilómetros: “la periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y la cultura. En estos lugares, y no en la falsa naturaleza arcaica de los desiertos, sí es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas.” (Sinclair, 2002) La acción de Perejaume en la que intenta, sin lograrlo, salir de Madrid a pie, cargado de dibujos, es otro destacado ejemplo de este caminar los límites.

### **El jardín planetario**

La Tierra de Fuego plagada de hogueras y gigantes dibujada por los geógrafos del siglo XVI era Geografía de descubrimiento e indudablemente también del límite, pero del límite que se desplaza no del que se habita, era un *Finis mundi*, un lugar donde los sueños confluyen. Estos tropos entre geográficos y fantasmales fueron dejando de existir paulatinamente; los Mares de Sur, las Fuentes del Nilo, la Antártida... Se acabó la geografía expedicionaria, al menos en nuestro planeta, la que surgía del viaje, del caminar. Ahora puede elegirse entre su simulacro, las aventuras televisadas en directo a los lugares inhóspitos del globo o bien asumir una visión crítica del territorio una vez que debemos admitir que el territorio, el de todos, es el Jardín Planetario, en el que nada hay por descubrir pero todo está por hacer.

Este reconocimiento del mundo hoy como Jardín Planetario, un mundo ya plenamente cercado (la palabra Jardín procede del alemán *Garten*: cercado), donde todas las lindes están trazadas, incluso las metafóricas entre la luz y las tinieblas, es el punto de partida de la teoría paisajística propuesta por Gilles Clement en su *Manifeste du tiers paysage*:

“Si dejamos de mirar el paisaje como objeto de una industria, descubrimos sutilmente -¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?- una serie de espacios indecisos, desprovistos de función a los cuales resulta difícil poner nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. (...) Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Solo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio para la diversidad. En todas las demás partes ha sido expulsada. Este hecho justifica que los reunamos bajo una sola expresión. Propongo Tercer paisaje.” (Clement, 2007: 4).

**Figura 9.** a) Detalle del mapa de la Patagonia, de Gutiérrez, 1562; b) Dibujo para *London Orbital* de Iain Sinclair, 2002; c) *Un descampado en el puerto de Rotterdam* (concesión desde 2003 hasta 2018), Lara Almarcegui, Rotterdam 2003.



Es precisamente esta idea de Jardín Planetario y de habitar el límite, lo que guió el último de los proyectos que hemos llevado a cabo: *Conversaciones con el paisaje en el humedal de Coslada*. Y ello, porque hallamos aquí, en Madrid, en la localidad de Coslada, un perfecto ejemplo de territorio indeciso, un fragmento de paisaje como los descritos por Gilles Clement en su manifiesto.

### CONVERSACIONES CON EL PAISAJE EN EL HUMEDAL DE COSLADA

Nuestro método de trabajo ha ido creciendo cada año en función de los lugares propuestos, como tuvimos ocasión de mostrar más arriba con los proyectos precedentes. El último de estos lugares ha sido el Humedal de Coslada, el más político y sugerente para abordar un trabajo de este tipo. También el menos romántico. Y, aun así, el lenguaje poético de alguna de las propuestas contrastaba con el carácter de este territorio, como veremos, tan sometido a presiones urbanísticas.

#### Un enclave indeciso

(Fig. 10) El humedal de Coslada fue, y en realidad sigue siéndolo, uno de esos “espacios indecisos, desprovistos de función” en los que no solemos reparar (Clément, 2007: 4) Constituye un micro ecosistema de humedal en los alrededores de Madrid capital, recuperado in-extremis por iniciativa de colectivos ciudadanos. Se trata de un caso de ecología de urgencia y también de arqueo-paisaje, un espacio deteriorado sometido a enormes presiones urbanísticas, abocado a su desaparición como territorio de diversidad. Manifestación donde las haya tanto del proceso de deterioro territorial como de las nuevas sensibilidades ciudadanas que han sabido rescatarlo. Para nosotros, como artistas, supone una experiencia que tipifica sin romanticismo alguno -pues los bloques de edificios y las infraestructuras viarias lo rodean y son visibles por todas partes lo hacen difícil-, la referida noción de Tercer paisaje, en tanto que el humedal es intersticio o extrañeza respecto a la lógica urbanística inmediata, la ciudad de crecimiento acelerado Coslada. Y en este sentido se fueron hilando las diversas propuestas de arte y paisaje del alumnado participante, fueran de tono, como indicábamos, más crítico o bien más poético.

“...los paisajes españoles han cambiado y en lugar de dos (el de la naturaleza y el del asfalto) habría otro más que describir. (...) ¿Qué hacer con ese tercer paisaje que no es urbano ni rural, que está más allá de los centros comerciales y del último cinturón de los adosados, pero tampoco es parque natural protegido ni paisaje agrícola subvencionado por la PAC (Política Agrícola Común)?” (Cueto, 2006)

### **El sentido del lugar**

Propusimos, pues, a los alumnos de 2º ciclo de escultura de Bellas Artes, la posibilidad de abordar un proceso de experimentación artística en dicho humedal de la periferia de Madrid pues nos parecía una oportunidad excepcional para afrontar cuestiones fundamentales que serían los ejes de las propuestas: la citada poética del Tercer paisaje, pero puesta en relación con la noción marxiana de “intersticio”, pues ciertamente el humedal lo es, y la consideración de lo estético como experiencia de emancipación y disenso: “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética” (Ranciere, 2010: 85). Este entorno crítico, inevitablemente más relevante en esta propuesta que en las anteriores dadas las circunstancias de este espacio agobiado por el urbanismo, debía, no obstante adaptarse necesariamente al territorio concreto del humedal. Especialmente al elemento que lo identifica, el agua, lo que, a su vez, articularía toda una serie de búsquedas en términos de flora (es considerada zona subestépica de gramíneas y anuales del Thero-Brachypodietea, por tanto, hábitat prioritario) y de fauna.

Además, claro está, de todo tipo de exploraciones de orden plástico: señalamos la dimensión efímera del agua, con su dimensión simbólica como fuente de vida y de creación, con las poéticas entre materialidad e inmaterialidad.

En cuanto a la metodología que se propuso a los participantes, una vez hecha la propuesta y elegida la localización, el trabajo comenzaría con la observación y toma de datos (recorrido de la zona, realización de documentos gráficos y fotográficos, planos, entrevistas, etc.)

### **Entre la poética del paisaje y el análisis del arte público**

¿Cómo se acerca hoy el artista (alumno) al paisaje y cómo utiliza el territorio como soporte de la obra? Se trataba de experimentar con otro tipo de relación entre autor, espectador y obra; de ofrecer un contexto a explorar que proporcionara un espacio de proyección, de significado y de conocimiento; de elaborar una gramática para el territorio, hacerle hablar a través de la escultura. La observación, el análisis de la topografía y la toma de datos servirán como base desde la que trazar las líneas del espacio a intervenir. Planteamos un acercamiento al paisaje desde lo cultural, lo histórico y lo simbólico, observando la productividad del terreno, su capacidad de convertirse en un espacio de relaciones, en un lugar de conocimiento y de intimidad con la tierra, que es al mismo tiempo natural, social y privado.

En esta ocasión el trabajo era de carácter público, es decir que sus propuestas habrían de considerar al espectador, al caminante, a cualquier persona que quisiera



disfrutar del parque, sin que ningún elemento de las intervenciones pudiera dificultar esos paseos. El objetivo sería elaborar y estructurar pautas que nos permitan ver, y reformular el territorio desde un punto de vista plástico, entendiendo que

“Conceptualizar el paisaje desde el plano estético no significaría despojarlo de su potencialidad para el estudio de las tensiones que observamos en la sociedad actual, sino que, por el contrario, implicaría entender que las categorías de lo bello, lo sublime o lo pintoresco también participan de las luchas políticas, es decir, se hacen presentes a la hora de construir relaciones de poder” (Zusman, 2008: 291).

**Figura 10.** a) Vista del Humedal de Coslada y sus límites urbanos; b, c) Proyectos para intervenciones artísticas en el Humedal de Coslada.



### **Las propuestas y su exposición**

De acuerdo con los responsables de Cultura y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Coslada establecimos el método de trabajo en dos fases: en una primera los alumnos, que trabajaban en grupos, presentaban sus propuestas de intervención como proyectos que llevarían a cabo más adelante, en la primavera que ofrecía días más largos y temperaturas más agradables para el trabajo in situ. La documentación necesaria para comprender la idea: dibujos, fotos, planos, maquetas y textos, se organizaba como trabajo previo de las intervenciones. Estos proyectos se exhibieron en una sala de exposiciones del Ayuntamiento, la Sala Margarita Nelken, pues parecía importante y didáctico para el entorno de Coslada mostrar todo el trabajo de ideación, reflexión y planeación de cualquier propuesta artística que más tarde verían realizada. Por otra parte, las autoridades, Alcalde, Concejales y responsables del Parque del Humedal, conocerían el alcance de las intervenciones para dar su visto bueno.

La exposición suscitó además el interés de la Plataforma en Defensa del Bosque del Humedal, asociación surgida en 2004, que ha trabajado activamente reivindicando esta zona verde y denunciando la presión inmobiliaria y la desidia de los políticos. Ha promovido actividades de sensibilización como paseos ecológicos, jornadas de limpieza, plantaciones de árboles, concentraciones reivindicativas, talleres infantiles, edición de folletos informativos. La asociación surgió cuando el Ayuntamiento de Coslada pretendía construir en él un complejo de oficinas, residencias e instalaciones deportivas, utilizando como pretexto la candidatura de Madrid como sede olímpica para los Juegos de 2012.

Las propuestas fueron en general muy cuidadosas con el entorno; en unos casos se emplearon materiales de desecho, en otros, materiales poco invasivos, y sutiles. *Mientras ellos te proponen la luna, nosotros te proponemos la tierra; Observatorio; Mar seco; Descanso en paz o Campo de crisálidas*, son algunos de los títulos de sus propuestas. El contacto directo con ese espacio lleno de conflicto, se hace muy explícito en este tipo de intervenciones, muy sutiles, más de fusión que de dominación.

## CONCLUSIONES

Desde el momento en que decidimos presentar el trabajo artístico y docente hasta aquí expuesto. a una convocatoria como la presente vinculada a Latinoamérica, lo hicimos con la intención de establecer un contacto de colaboración con la UAM (ENAP) de México DF, situada en Xochimilco. Una universidad que ya hemos tenido ocasión de visitar así como de establecer vínculos puntuales. Se trataría ahora de, con parámetros de trabajo paralelos, desarrollar en Xochimilco una actuación artístico-universitaria en equivalentes “espacios indecisos” de la ciudad, zonas en el margen e irresueltas, como el Humedal de Coslada, en las que una labor similar daría resultados indudablemente singulares.

No habiéndose sustanciado por el momento tal colaboración, hemos decidido seguir adelante con nuestro proyecto de participación en este Congreso, pues, aunque las experiencias relatadas acaecieron únicamente en nuestro ámbito docente, sin contrapartida latinoamericana, creemos que su vínculo con lo territorial y geográfico, siempre en relación con la clase de prácticas artísticas generales que encuadran las nuestras y sobre las que también ha tratado esta ponencia, es tan intenso que vale la pena exponerlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal.
- CLÉMENT, G. (2007): *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- CUETO, J. (2006): “El tercer paisaje”. *El País Semanal*, 14-05-2006
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FREUD, S. (1984): *El malestar en la cultura*. Madrid, Ed. Alianza.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010): *La sociedad sin relato*. Buenos Aires, Ed. Katz
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999): *Los usos sociales del Patrimonio Cultural*. Recuperado en e-rph 10, junio 2012, [revistadeaptrimonio.es](http://revistadeaptrimonio.es)
- MINCA, C. (2008): “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”. En NOGUÉ, J. (Ed). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva Editores, Colección Paisaje y Teoría.
- RANCIÈRE, J. (2010): *El espectador emancipado*. Castellón, Ed. Ellago Ensayo RAQUEJO, T. (2003): *Land art*. San Sebastián, Ed. Nerea.

VIÑAS, J. L. (2010): "Morir sin relato: el arte contemporáneo frente al mundo rural en España". 967 *arte*. Recuperado de [www.967arte.es](http://www.967arte.es).

ZUSMAN, P. (2008): "Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea". En NOGUÉ, J. (Ed). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva Editores, Colección Paisaje y Teoría.

## ENTIDADES ORGANIZADORAS

---



**Universidad Complutense de Madrid**



**Facultad de Geografía e Historia**



**Consejo Español de Estudios  
Iberoamericanos**



**Asociación de Geógrafos Españoles  
de América Latina**



**Asociación de Geógrafos  
Españoles**



**Centro de Ciencias Humanas y  
Sociales**

## ENTIDADES COLABORADORAS.



**Universidad de Extremadura**



**Instituto Complutense de  
Estudios Internacionales**



**Parque Nacional de Monfragüe**